

PRÓLOGO

DURANTE los primeros meses del pasado 1982, la Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna ha sido recordada, más que celebrada, al cumplirse su cincuenta aniversario, aunque con escaso eco fuera de los mismos círculos académicos americanos que en 1932 impulsaron y dieron vida a este acontecimiento, hoy considerado casi unánimemente como un hito en la arquitectura del siglo xx. En esta ocasión se han dado a conocer, aún con mayor intensidad, multitud de detalles sobre la personalidad de sus organizadores y las vicisitudes de la selección de los arquitectos representados en ella, así como los mucho más numerosos arquitectos y arquitecturas que se vieron entonces excluidos de esta exhibición internacional de la arquitectura moderna. Y, sobre todo, se ha puesto de manifiesto la sensación de la mayoría de los críticos de hallarse ante un punto en la historia de la arquitectura especialmente inquietante ya que, según la opinión general, la seguridad y hasta arrogancia con que se afirmaba entonces la existencia de un Estilo Internacional venía acompañada de una incapacidad —hoy tan sentida como constatada— de encerrar antes y mucho menos de influir después en una producción arquitectónica que rebasaba con mucho los estrechos moldes de tal Estilo. Y por

si todo ello no fuera suficiente para teñir con un cierto dramatismo este aniversario, hay que añadir el hecho de que son precisamente Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, autores del libro que aquí se presenta por primera vez en versión española, los que se sitúan a la cabeza de esa crítica unánime a la arquitectura moderna y de ese descreimiento general en cualquiera la existencia de un Estilo Internacional. El Epílogo de Philip Johnson a la recopilación de sus *Escritos*, publicados en 1972, cierra por ahora la serie de confesiones exculpatorias que ya comenzara Henry-Russell Hitchcock en su artículo "The International Style: Twenty Years After" de 1951, al negar categóricamente lo que es más singular de este bastante singular libro, su carácter de prognosis y de tratado de reglas propias de un estilo arquitectónico. Como antes Hitchcock, ahora Johnson responde a las críticas lanzadas contra el Estilo Internacional con su convicción de que los límites temporales de ese estilo de la modernidad, de esa confluencia formal que permitió hablar de la existencia de un estilo, fueron lo suficientemente estrechos como para permitir atraparlos en la historia de esa década a la que hace referencia el subtítulo del libro —la arquitectura entre 1922 y 1932— que, por otra parte, no trataba de ser otra cosa que la constatación de lo ocurrido en la arquitectura en esos pocos años. Sin embargo, a continuación, Philip Johnson pasa a compartir con sus críticos la extrañeza ante el atrevimiento tanto de Hitchcock como de él mismo de haber sobrepasado estos límites de la simple historia y haberse lanzado a una tarea condenada al fracaso no sólo en este sino en cualquier estilo, es decir, a tratar de aislar los elementos formales característicos del Estilo Internacional y construir a partir de ellos unas definiciones y unas reglas, en definitiva, un manual de consejos para proyectar.

La firmeza con que está hecha esta afirmación, que se concreta en la descalificación del libro como tratado, nos muestra cómo la ya no tan breve historia del Estilo Internacional está siguiendo otra vía en paralelo a esa conocida senda continua de descubrimientos de nuevos arquitectos o nuevos edificios olvidados o incluso contrarios a las prescripciones del estilo, así como de las inconsistencias manifestas de las propias aseveraciones e ilustraciones del Estilo Internacional. Esta segunda vía, promovida por sus mismos autores, aparece más que como indagación alternativa en el conjunto de acontecimientos históricos que rodearon al Estilo Internacional, en forma de sucesivas rupturas de todos y cada uno de los rasgos que habían permitido definir un estilo coherente y universal propio de la arquitectura moderna. Es decir, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, al tejer su propia historia del Estilo Internacional, más que buscar sus raíces o sus prolongaciones, rebatiendo así eventualmente a sus opositores, lo que hacen es buscar todos los escollos posibles para su afirmación como tal estilo, todas las ocasiones posibles para su discontinuidad. Así, mientras otros se entretienen en buscar para la arquitectura de nuestro siglo unas estructuras históricas más sólidas que ese dudoso Estilo Internacional, los que fueron sus autores se empeñan machaconamente en hacernos ver lo inexorable de un conjunto de acontecimientos, estos sí reales frente al espejismo del Estilo Internacional, que les obligan a ser ellos mismos los que traten de borrar hasta el último vestigio de su propia creación. Esta segunda historia, jalonada además de por los dos textos ya citados por la Introducción que Hitchcock escribió especialmente para la reedición de *The International Style* de 1966, constituye indudablemente la evidencia de un singular proceso de autodestrucción, de desmantelamiento del sistema formal de la modernidad, sobre cuyos restos se levanta la ar-

quitectura de nuestros días. En las páginas que siguen, el lector tendrá ocasión, no sólo de apreciar los términos e incluso el tono con que se realiza la formulación del Estilo Internacional, sino también de ver ya en el texto de 1932 el primer paso, precisamente por lo apoteósico de su presentación como un único estilo, de la desintegración de la arquitectura moderna.

Sin duda, tan sorprendente y extraña como le parece a Philip Johnson (Prólogo a sus *Escritos*) su repentina conversión a la arquitectura moderna hace ahora medio siglo, nos parece hoy a todos la fulgurante aparición del Estilo Internacional y su rápido desvanecimiento. Pero, al mismo tiempo, es esa imagen de fugacidad y simultáneamente plenitud la que mejor puede ayudarnos a penetrar en la naturaleza de ese Estilo que nació precisamente con el propósito de acabar con todos los estilos. Y también a entender lo tentador y grato que debió resultar para cualquiera que, como Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, fuera capaz de entrever su existencia, el intento de atraparlo y sancionarlo dentro de las páginas de un tratado.

La arquitectura moderna había hecho su aparición en Europa en las primeras décadas del siglo xx ante todo como un aire nuevo, como una fuerza que impulsaba al arquitecto a recorrer un camino, del que ni siquiera podrían apartarse aquellos que relegaran de su actividad cualquier preocupación formal, ya que la forma, como diría Mies van der Rohe, no era un objetivo sino un resultado de la arquitectura. En este sentido de necesidad formal, la arquitectura moderna supone una absoluta negación del estilo, negación que se ve acentuada por su voluntaria instalación en un vacío formal y por su insistente búsqueda de la universalidad. Y, aun cuando en 1925 Le Corbusier presentara con sus cinco puntos de la arquitectura moderna un germen de normativa formal que pudiera entenderse por mu-

chos como no muy lejana a la idea de estilo, y efectivamente los pilotis, los techos-jardín, la planta libre, la ventana corrida y la fachada libre no fueran simplemente ideas, sino formas, lo cierto es que tales formas no podían considerarse en ningún caso como opciones estilísticas, sino como lo que eran las formas para la arquitectura moderna, formas absolutamente necesarias y determinadas desde unas condiciones ajenas a ellas mismas.

Sin embargo, la conversión de la arquitectura moderna en estilo, de las formas de la modernidad en símbolos de sí mismas, se produce en América de un modo repentino apenas introducidas éstas y coincidiendo con la llamada Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna, cuando los grandes maestros europeos no eran más que promesas y los arquitectos americanos apenas habían tenido tiempo de ponerse en contacto con la modernidad y de abandonar el eclecticismismo dominante en la década de los años veinte. La Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York entre el 10 de febrero y el 23 de marzo de 1932, se realiza de un modo convencional —como secuencia de las obras de los diferentes autores acompañadas de una biografía y un comentario sobre cada uno de ellos— y la selección se hace atendiendo a la condición de estos arquitectos —Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, J. J. P. Oud, Ludwig Mies van der Rohe, Raymond Hood, George Howe & William Lescaze, Richard Neutra y Monroe & Irvin Bowman— de representantes destacados de la arquitectura moderna en Europa y América. Pero ya en la Introducción que escribe Alfred H. Barr al Catálogo de la Exposición, se hace notar la singularidad de ésta con respecto a las que le habían precedido —la Columbian Exposition de Chicago (1893),

la del Concurso para el edificio del Chicago Tribune (1922) y la de Artes Decorativas de París (1925)— en cuanto ahora, frente a la habitual diversidad estilística reinante en tales exposiciones, parecía como si el simple hecho de reunir la obra de estos nueve arquitectos hubiera hecho saltar todas las barreras nacionales y culturales para presentar empeñada en una única empresa a toda la arquitectura del momento. No importaba cual fuera la causa, porque el acuerdo existía ya y la arquitectura moderna se presentaba como un auténtico nuevo estilo que, por su aparición simultánea en diversos países y por la amplitud de su difusión, debían llamarse Estilo Internacional.

Esta eclosión espontánea e inesperada de un Estilo Internacional cuando nadie había tratado de presentar en la exposición una arquitectura homogénea, no resulta sin embargo hoy tan evidente como al parecer lo fue para sus organizadores. Aparte de por la no utilización de formas o estilos históricos, un criterio más negativo que positivo, resulta difícil entender esa presunta unidad de las obras presentadas sin el auxilio de unas categorías capaces de hacernos ver todas ellas como parte de un mismo sistema; que la estructura de hormigón fuera equivalente a la de acero, que las plantas de Wright fueran equivalentes a las de Mies van der Rohe, que las villas o fábricas europeas fueran equivalentes o al menos pudieran ser comparadas en un plano de igualdad con los rascacielos americanos.

Este esfuerzo decisivo para la arquitectura moderna, de reconocer primero pero sobre todo de tratar de definir después un Estilo Internacional, fue llevado a cabo a raíz de la propia Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna por un historiador, Henry-Russell Hitchcock, y un arquitecto, Philip Johnson. Al acometer esta tarea, que iba mucho más lejos que su anterior labor como biógrafos y comentaristas de los archi-

tectos modernos, Hitchcock y Johnson asumen la existencia de un auténtico sistema formal propio de la modernidad, lo que les ha convertido en blanco de la mayor parte de la crítica a la arquitectura moderna durante los últimos treinta años. Porque, frente a ese primer esbozo de principios basados esencialmente en factores técnicos y utilitarios que hacía Alfred Barr en el Catálogo de la Exposición —el principio del volumen, los principios de la regularidad y la flexibilidad, y el principio de la perfección técnica (que aglutina todos los aspectos relativos a la composición y a la ausencia de ornamento)—, Hitchcock y Johnson van a enunciar unos principios puramente formales, capaces de definir por sí mismos un estilo coherente y universal.

Tras la Exposición de 1932, o mejor tras la publicación subsiguiente de *The International Style*, la arquitectura moderna será por tanto reconocida como estilo y cobrará ese carácter de producto acabado, de sistema formal unitario, que quedará para siempre ligado a su propia entidad como movimiento. Ahora bien, el estilo que Hitchcock y Johnson definen en su Introducción a la obra de 1932 nada tiene que ver con la idea familiar en arquitectura de los estilos históricos; en primer lugar, porque se trata de un estilo para toda la arquitectura y, en segundo lugar, porque su disciplina toca a la esencia misma de la arquitectura. El panorama en el que, o contra el que se dibuja el nuevo estilo es, según Hitchcock y Johnson, el del caos del eclecticismismo y la multiplicidad de estilos:

“La confusión estilística de los últimos cien años surgió de la dificultad de conciliar estos revivals con las nuevas necesidades y métodos constructivos de la época. . .

. . . el caos del eclecticismismo contribuyó a que la idea misma de estilo tuviera una mala reputación. . .

En el siglo XIX no había un estilo, sino estilos, y la idea de estilo implicaba siempre una elección."

El nuevo estilo significaba una alteración total de esta situación:

"Este estilo contemporáneo, que existe en todo el mundo, es unitario e inclusivo, no fragmentado ni contradictorio como tanta de la producción de la primera generación de arquitectos modernos..."

El nuevo estilo era un sistema que permitía trabajar dentro de él y que estaba regido por unos principios generales:

"El concepto de estilo como marco de desarrollo potencial ha surgido a partir del reconocimiento de unos principios subyacentes, semejantes a los que los arqueólogos distinguen en los grandes estilos del pasado. Estos principios son pocos y generales..."

Y, por fin, el estilo estaba sustentado por un conjunto de obras suficientemente numeroso:

"En la última década [el Estilo Internacional] ha producido suficientes monumentos notables como para demostrar su validez y vitalidad..."

Después de establecer la naturaleza del nuevo estilo, Hitchcock y Johnson pasan a enunciar los principios rectores del mismo como codificación de una disciplina formal ya aceptada, necesariamente aceptada, por los arquitectos del momento. Y, si bien en los manifiestos de los arquitectos modernos podía siempre encontrarse alguna afirmación en cuanto a que las preo-

cupaciones formales y compositivas debían quedar al margen del trabajo del arquitecto, en la codificación de Hitchcock y Johnson nos encontramos con un énfasis casi exclusivo en el tema de la composición. Al servicio de la composición estarán sus tres principios fundamentales: el de la arquitectura como volumen, el de la regularidad y el de la ausencia de decoración añadida:

“En primer lugar, existe una nueva concepción de la arquitectura como volumen más que como masa. En segundo lugar, la regularidad sustituye a la simetría axial como medio fundamental para ordenar el diseño. Estos dos principios, unidos a un tercero que proscribe la decoración aplicada arbitraria, son los que caracterizan la producción del Estilo Internacional.”

Disponiendo ya de este marco general establecido mediante unos principios universales, de este código explícito propio del estilo de la modernidad, el estrecho campo de los nueve arquitectos de la Exposición del MOMA se ve desbordado por la multitud de autores y de obras que van a servir para ilustrar *El Estilo Internacional*. Pero además, toda la casuística de obras construidas que Hitchcock y Johnson incluyen al final de su libro no está ahí, como lo estaban en la Exposición, para hacer patente la existencia de un estilo. Reconocida ya esta existencia y adquirido un status independiente por parte del Estilo Internacional, las obras ofrecen, por un lado, el valor de su propia acumulación y, por otro, el de ilustrar las desviaciones posibles dentro de los cánones del estilo. Esta es la razón de que cada uno de los ejemplos vaya acompañado de un comentario crítico, en forma de escueta anotación, en el que se destaca ante todo aquello que lo separa del canon construido.

El casi centenar de obras que sustentan el Estilo Internacional, correspondientes a un intervalo temporal de sólo cinco años (1926-1932) y sin ninguna limitación ni local ni tipológica, van siendo analizadas invariablemente en cuanto a sus logros o defectos compositivos. Así se señalan, por ejemplo, el peso excesivo de un elemento que desequilibra el conjunto o la ruptura de la uniformidad en los muros o líneas de ventanas como inconsistencias estilísticas, de la misma manera que podría señalarse una inconsistencia en la utilización de los órdenes clásicos. Recordemos cómo se destaca la admirable composición del edificio van Nelle de los arquitectos Brinkman y van der Vlugt (págs. 130-131); la excesiva variedad en el tamaño de los huecos y de los espacios que los separan, al tiempo que un perfecto dominio de la composición asimétrica, en las casas adosadas de Otto Eisler (págs. 154-155); la presencia, contra las prescripciones del estilo, de una cornisa de coronación sobre los muros acristalados del edificio de la Bauhaus en Dessau de Walter Gropius (pág. 163); la introducción de terrazas y volúmenes salientes que rompen la distribución regular de las ventanas, en un bloque de viviendas en el Siedlung Rothenberg de Otto Haesler (págs. 174-175); la cualidad de plano absoluto de los muros en la casa Lenglet de H. L. de Koninck (págs. 186-187); y el mérito estético del asilo de ancianos construido en Frankfurt por Mart Stam y Karl Moser (págs. 236-237).

Estas precisiones compositivas que Hitchcock y Johnson hacen con respecto a las obras construidas que incluyen en el libro ponen de manifiesto, una vez más, que los principios enunciados por ellos eran ya generalmente asumidos por los arquitectos, incluso cuando los resultados conseguidos no fueran todo lo perfectos que el estilo exigía. El estilo no sólo era internacional, unificado, esencial y capaz de ser codificado en unas

normas generales sino que, como aparece claramente en el comentario a la obra de Stam y Moser —“... aun cuando haya sido construido por unos arquitectos que afirman guiarse exclusivamente por consideraciones económicas y funcionales, el edificio posee un auténtico mérito estético”—, es un estilo necesario. El Estilo Internacional venía a demostrar, por tanto, la imposibilidad de que el arquitecto moderno se situara al margen del estilo, aun cuando ningún parámetro estético fuera considerado por él a la hora de proyectar. La necesidad de forma, como ingrediente básico de la modernidad, aparece con una fuerza aun mayor ahora que la arquitectura moderna ha sido convertida en estilo, un estilo tanto más confundido con la pura forma cuanto más nace de una arquitectura que se manifiesta despreocupada por la forma. Y, por fin, hay otro matiz importante en el Estilo Internacional que seguramente nunca se ha manifestado con tanta nitidez en la historia de la arquitectura, es su voluntad de perfección. El Estilo Internacional es definido, precisamente, como ese grado de máxima perfección respecto al cual las obras concretas se desvían más o menos, se acercan más o menos. Así se explica que el empeño de sus autores fuera el de encontrar las obras canónicas del estilo y que todavía hoy podamos reconocer en tales obras —la villa Savoye y la casa Tugendhat— un cierto carácter de canon construido, de concreción material de una idea.

Todas estas características del Estilo Internacional, encarnación explícita del sistema formal de la modernidad, van a convertirlo en el blanco primero y predilecto de los ataques a la arquitectura moderna que comienzan a generalizarse en la década de los años sesenta. Por una parte, uno de sus creadores, Henry-Russell Hitchcock, concluía en 1966 su tarea de aniquilar el estilo emprendida con su artículo “The Interna-

tional Style: Twenty Years After", publicado en 1951 en la revista *Architectural Record*. Y, por otra parte, los nuevos arquitectos ponían todo su interés en demostrar el carácter limitativo de la ortodoxia formal de la modernidad, de ese Estilo Internacional al que había que combatir en nombre de una nueva sensibilidad.

Y aquí entramos ya en esa historia propia del Estilo Internacional a que hacíamos referencia al principio y que, aunque contenida fuera de las páginas de este libro, el texto original de 1932 ya presagiaba. En 1951, en el artículo citado "Twenty Years After", la posición de Hitchcock con respecto al Estilo Internacional es ya claramente revisionista y crítica con sus propias afirmaciones de veinte años antes. Como historiador que es, Henry-Russell Hitchcock trata por todos los medios de extender y abrir la arquitectura moderna a las corrientes y autores que ya se habían dado a conocer entonces, incluso al margen de los dogmas de la propia arquitectura moderna. La idea de estilo general y unificado comienza a tambalearse y a perder consistencia en el momento en que Hitchcock trata de englobar dentro de la categoría de arquitectura moderna toda la diversidad real de la arquitectura de mediados de siglo. Y eso lleva a que él mismo afirme su desconfianza en que exista verdaderamente un único modelo o programa para la arquitectura del siglo xx:

"A muchos esta afirmación [del estilo en 1932] les parecerá dogmática y arbitraria... ¡y cómo! Un cuarto de siglo después de que el edificio de la Bauhaus en Dessau de Gropius y el Pabellón de l'Esprit Nouveau en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 de Le Corbusier comenzaran a poner en evidencia que existía algo así como un programa general y compartido para una nueva arquitectura, no hay por qué seguir

considerando que el Estilo Internacional sea el modelo o programa exclusivo para la arquitectura moderna."

Ciertas obras y ciertos arquitectos desafiaban y cuestionaban con su existencia la identificación de una arquitectura simplemente adjetivada moderna con el Estilo Internacional:

"La obra de numerosos arquitectos de calidad como Frank Lloyd Wright, que no tiene ningún reparo en afirmar su oposición a los supuestos dogmas del Estilo Internacional, ciertamente pertenece a la arquitectura moderna con tanto derecho como la de Gropius y Le Corbusier."

Resultaba dudoso, por tanto, que pudiera hablarse de un estilo como propio de la arquitectura del siglo xx, a la vista de la variedad y divergencia de sus producciones:

"Rechazar hoy una libertad de elección semejante (a la de los primeros modernos), simplemente porque hace 25 años el desarrollo de la arquitectura moderna comenzó a mostrarse convergente, es ciertamente una forma de academicismo... la arquitectura moderna en los años cincuenta ha de tener sitio de nuevo para una gama tan variada, por no decir tan divergente, de efectos como la Maison du Peuple de Victor Horta en Bruselas de 1897, un temprano edificio moderno olvidado ahora con demasiada frecuencia, o el Club de Golf de River Forest de Wright..."

Los principios del Estilo Internacional resultaban ya demasiado estrechos y restrictivos:

"Demasiado escasos en número y demasiado estrechos, diría yo en 1951 que son los principios que con tanta firmeza enunciamos en 1932."

El Estilo Internacional sólo podía ser una mera referencia para una producción arquitectónica que mostraba interpretaciones dispares tanto de sus prescripciones como de sus principios:

“Entre un extremo de interpretación flexible por parte de uno de los que originalmente contribuyeron a definir el Estilo Internacional y el otro extremo de aceptación parcial, e incluso en ocasiones incompleta, de sus dogmas por parte de aquéllos más opuestos a él, se agrupa la mayor parte de la producción arquitectónica del momento.”

En su afán por proporcionar al Estilo Internacional una elasticidad y unas posibilidades de ampliación de su campo de las que carecía en la formulación de 1932, Hitchcock no sólo incorpora en este “Twenty Years After” a aquellos arquitectos que, como Wright y Aalto, son para él indiscutiblemente arquitectos modernos, sino que realiza al mismo tiempo una recuperación hacia atrás que recoge obras como las de Otto Wagner, Peter Behrens y Auguste Perret. El resultado de este intento, el intento de un historiador, de abrir el Estilo Internacional a la diversidad y a la historia es su afirmación final de que, a la vista de los acontecimientos producidos en la arquitectura entre 1932 y 1951, lo mejor será olvidarse de que alguna vez existió ese Estilo Internacional.

Pero si todavía en 1951 Henry-Russell Hitchcock reconocía en un cierto sentido la continuidad de la arquitectura del momento con lo que había sido el Estilo Internacional —la Glass House de Philip Johnson de 1949 era una evidencia al menos de la continuidad de la línea miesiana—, a pesar de haberse visto desbordado éste por una multitud de ramas dispares dentro de la propia arquitectura moderna, la conclusión

una vez traspasada la frontera de los años sesenta es admitir sin paliativos que el Estilo Internacional es algo acabado. Y aún más, entre esta conclusión expresada en su obra de 1963, *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries*, y la de su Introducción a la nueva edición de 1966 de *The International Style* existe una importante diferencia de matiz. Ya que, frente a la afirmación anterior de que el Estilo Internacional pertenece por entero al pasado, tuvo una pervivencia limitada y así ha sido universalmente reconocido, lo que hace Hitchcock en 1966 es negar su misma existencia. Tal negación, tanto de su existencia en el tiempo como de su existencia como ideal, lleva a uno de sus propios creadores a despojar al Estilo Internacional de aquello que había constituido su apoyo más sólido: la validez normativa de sus principios y el amplio conjunto de obras que lo afirmaban como algo real. (Recordemos cómo Hitchcock niega aquí explícitamente el carácter prescriptivo del libro y se refiere a dos obras de Le Corbusier y al Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe como excepciones dentro de los criterios generales del Estilo Internacional.)

Desde la perspectiva de los años sesenta, el Estilo Internacional no es para Hitchcock más que un fenómeno crucial, un punto en el tiempo, un momento en el que la arquitectura moderna alcanza la cima de su desarrollo. No hay cuerpo general, ni conjunto de principios normativos, ni tampoco universalidad en las producciones de la arquitectura; sólo una incisión instantánea y fugaz en lo que, eso sí, era la esencia misma de la arquitectura:

“Me siento ahora con el deber de decir que el libro fue menos importante por lo que dijo que por el momento preciso en que lo dijo. Si lo hubiéramos escrito unos años antes —como yo escribí mi Modern Architecture en 1929, poco después de

que el nuevo estilo se hubiera dado a conocer y se hubiera ganado el reconocimiento, por no decir la aceptación, con motivo de la Exposición del Werkbund en Stuttgart de 1927 y los proyectos realizados por Le Corbusier en 1927-28 para el concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones— el canon de las obras construidas sobre las que se iba a apoyar nuestra designación del estilo hubiera estado francamente incompleto, ya que las dos mejores casas del nuevo estilo —la villa Savoye y la casa Tugendhat— no habrían existido todavía. Si lo hubiéramos escrito unos años más tarde... hubiéramos tenido que enfrentarnos con los diversos desarrollos de la arquitectura que estaban cambiando drásticamente el panorama internacional...”

Esto es lo que queda del Estilo Internacional, de la universalidad formal de la arquitectura moderna, en el momento en que comienzan a aparecer caminos alternativos y el llamado post-modernismo comienza a abrirse paso en la arquitectura del siglo xx. En el momento en que Robert Venturi publica su manifiesto anti-moderno, en 1966, el Estilo Internacional ha quedado reducido al sedimento único de sus dos obras canónicas; el Estilo Internacional es la villa Savoye y la casa Tugendhat.

Históricamente, la disolución del Estilo Internacional es ya una disolución efectiva cuando, con las referencias temporales de las obras escritas de Robert Venturi y Aldo Rossi (ambas de 1966), se emprende una lucha abierta contra la modernidad y se abren las puertas a la crítica, la historia y los medios de comunicación en arquitectura. Sin embargo, también es cierto que esta disolución del sistema formal de la modernidad y su pérdida de vigencia a partir de los años sesenta no impide que la multiplicación de la disciplina que tiene lugar,

como auténtica explosión en una multitud de tendencias o estilos diferentes, tenga como componente esencial la negación de un estilo —unitario como lo era el Estilo Internacional— y de reacción contra cualquier tipo de reglas formales o principios estilísticos impuestos. El Estilo Internacional, en cuanto permitía ver a la arquitectura moderna como ese cuerpo unitario, como esa ortodoxia figurativa que todo arquitecto y toda obra contemporánea tenían la obligación de combatir, se ha erigido así en la referencia fundamental contra la que la arquitectura de nuestra época busca su afirmación concreta.

Ahora bien, del mismo modo que hoy, a una cierta distancia de esos primeros momentos de lucha contra la modernidad, se trata de conceder a la arquitectura actual un cierto status positivo que la permita afirmarse al margen de su mero carácter post, también el Estilo Internacional puede ser visto ahora de manera distinta a como lo fue en los años sesenta, tanto por sus antiguos promotores como por los nuevos arquitectos que nada tuvieron que ver con él, con lo que quedaría plenamente justificada la publicación en español de este libro a los cincuenta años de su nacimiento.

Porque, aun teniendo en cuenta las razones de Henry-Russell Hitchcock para concluir que, desbordado por la diversidad de la arquitectura de la primera mitad del siglo xx, el Estilo Internacional fue más una creación ilusoria que una realidad, hoy vemos que hubo algo más que eso. Vemos que, realmente, sí existió un momento en que fue posible presentar a la arquitectura moderna en su totalidad, un momento en el que ésta pudo aparecer como ese estilo generalizado que difícilmente volverá a producirse en la historia de la arquitectura: el Estilo Internacional. Este estilo, aunque fuera sólo algo que aparece para desvanecerse inmediatamente después, ha dejado

sin duda una profunda huella en la arquitectura. A través de su fugacidad, tanto entonces como ahora puede observarse enteramente la arquitectura moderna y sus obras quedar como evidencia de un orden que, si no logró perpetuarse en el tiempo como hicieron otros estilos, pudo observarse entero de una sola vez.

La amarga conclusión de Hitchcock en su Introducción a la edición del libro de 1966, acentuada por las recientes declaraciones de Philip Johnson, admitiendo más que la muerte del estilo su inexistencia como realidad, queda para nosotros como el reconocimiento de ese momento particularmente brillante de la arquitectura moderna que habría permitido adivinar —y ese mérito corresponde por entero a Hitchcock y Johnson—, por encima de las obras concretas, un cierto aire de universalidad. Sólo así se explica que toda la arquitectura de las primeras décadas del siglo xx, a pesar de su incuestionable diversidad, pueda verse como bañada por una misma luz e indisolublemente unida a ese instante en que, seguramente por última vez, fue posible en arquitectura hablar de la existencia de un único estilo.

MARÍA TERESA MUÑOZ

Madrid, diciembre de 1982